

**¿Qué hay de contemporáneo en lo contemporáneo?
Metaficción y nomadismo
en *La hora de la estrella*, de Clarice Lispector**

*¿What Is Contemporary About the Contemporary?
Metafiction and Nomadism in La hora de la estrella, by Clarice Lispector*

LAUTARO PAREDES

UNTREF/Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
lautaro.paredes@uba.ar
<https://orcid.org/0000-0002-3070-8080>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2025.58.6>

Fecha de recepción: 10 de enero de 2025
Fecha de aceptación: 21 de marzo de 2025
Fecha de publicación: 1 de julio de 2025

Licencia Creative Commons



RESUMEN

El presente escrito analiza las coordenadas de la contemporaneidad en *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, como también la posibilidad de leer la obra a partir de los procesos históricos y culturales latinoamericanos. El estudio se realiza a partir de un análisis detallado acerca de cómo operan las categorías con que la crítica caracteriza a la literatura contemporánea (metaficción, autoficción, intertextualidad, etc.) en su texto. Estas categorías son complementadas y puestas a prueba con las nociones de posautonomía, literaturas cosmopolitas y literaturas nacionales presentes en *Aquí América Latina*, de Josefina Ludmer. Finalmente, se analiza la productividad que tienen algunas nociones actuales de las Ciencias Humanas y los Estudios Literarios (nomadismo, representación geográfica, identidades mixtas) para pensar la novela, sus personajes y su expresión peculiar de la contemporaneidad.

PALABRAS CLAVE: metaficción, literatura contemporánea, literaturas comparadas, literaturas posautónomas, nomadismo, literatura latinoamericana.

ABSTRACT

This paper analyzes the coordinates of contemporaneity in *A Hora da Estrela* by Clarice Lispector, as well as the possibility of reading the novel through the lens of Latin American historical and cultural processes. The study involves a detailed examination of how the categories commonly used by literary criticism to define contemporary literature (metafiction, autofiction, intertextuality, etc.) operate within the text. These categories are further expanded and challenged through concepts such as post-autonomy, cosmopolitan literatures, and national literatures, as discussed in *Aquí América Latina* by Josefina Ludmer. Finally, the article explores how certain current notions from the Humanities and Literary Studies—such as nomadism, geographic representation, and mixed identities—offer productive frameworks for understanding the novel, its characters, and its unique expression of the contemporary.

KEYWORDS: Metafiction, Contemporary Literature, Latin American literatures, Post-Autonomous Literature, Nomadism.

CONTRADICTORIAMENTE, ES PROBABLE que reflexionar sobre Lispector (1920-1977) como una autora contemporánea no sea nada nuevo. Quizá hasta sea algo obvio. En primer lugar, por un dato objetivable y difícil de eludir: la cercanía temporal. Fallecida hace menos de 50 años, la autora ucraniano-brasileña tuvo su período de escritura más prolífico a finales de la década de los 60 y durante los 70, hasta su muerte. Este período, pos-Revolución cubana, fue en el que se configuró buena parte de las directrices de la narrativa latinoamericana moderna, junto con un imaginario continental y su posterior fractura.¹ En segundo lugar,

1. Sobre la influencia de la Revolución cubana y la literatura latinoamericana en la cultura occidental de los sesenta y setenta, cfr. Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. En un

por un razonamiento un poco más elaborado: buena parte de su narrativa hace uso de los recursos literarios que se asocian a la literatura contemporánea, como la reflexión permanente sobre el hecho literario y la elección de una escritura abierta. Y, finalmente, por un dato poco comprobable: su literatura todavía se lee.² No me refiero a los centros académicos (donde también se lee), sino que sus libros todavía se consumen. Se leen como se lee a los escritores del *boom* latinoamericano o de la generación *beat*. Como una escritura compleja y que de algún modo seduce, como la punta del canon que llega a las librerías y a las casas.

En este panorama, quisiera trabajar sobre las coordenadas de su contemporaneidad. Reflexionar sobre qué elementos de lo contemporáneo se apropia Lispector, cuáles deja de lado, y sobre los modos de esta apropiación. Mi propuesta es pensar que la contemporaneidad en Lispector no es una de carácter temporal (del orden de *la actualidad*) sino que es una contemporaneidad que se relaciona con lo geográfico (donde el punto de tensión es *la cercanía* o, más precisamente, el acercarse). Sumado a lo anterior, este escrito se propone como objetivo vincular la escritura de Lispector en relación con otros escritores latinoamericanos de la época y a partir de sus procesos históricos, culturales y estéticos. Este escrito pondrá el foco de su estudio en la novela *A hora da estrela* (1977), pero se incluirán y se tendrán en cuenta también otros momentos de la obra de Lispector.

LAS COORDENADAS DE LA ESCRITURA: LITERATURA CONTEMPORÁNEA Y METAFICCIÓN

En su libro *Mutações da literatura no século XXI*, Leyla Perrone-Moisés resume exhaustivamente buena parte de las características de la llamada *literatura contemporánea*, y su estudio puede servir de guía para articular esta discusión. El planteo inicial es sencillo: ya no es posible definir con

estudio recientemente publicado, Irina Garbatzky estudia la fractura del imaginario revolucionario y de la imagen continental en la literatura cubana posterior a la caída del muro de Berlín, como ocurre en Carlos A. Aguilera, José Manuel Prieto, Antonio José Ponte, entre otros. Cfr. Irina Garbatzky, *El archivo del Este. Desplazamientos en los imaginarios de la literatura cubana contemporánea*.

2. En Argentina puede hablarse de un *boom* editorial de Lispector (por lo menos) en los últimos cinco años. En esos años, El Corregidor publicó la colección completa de la narrativa de Lispector, y la editorial Tierra Firme lanzó antologías de sus cuentos y sus crónicas. Recientemente, el Fondo de Cultura Económica de México publicó una edición de sus cartas de viaje, con la sección a cargo de Gonzalo Aguilar.

facilidad qué es la literatura y qué no. Lo que detecta Perrone-Moisés es un cambio en el acceso y la producción de la literatura durante el siglo XX:

Hasta el siglo XIX, la cultura era un privilegio de una élite social, y el “pueblo”, ocupado con la mera subsistencia material, no tenía acceso a ella. Bajo la hegemonía de la burguesía y con la instauración de las sociedades democráticas en Occidente, la cultura se convirtió en un bien común, potencialmente al alcance de multitudes [...]. En la práctica, esto no ocurrió como se esperaba, porque un nuevo concepto de cultura evidenció la contradicción entre tradición y modernidad, lo viejo y lo nuevo, preservación y destrucción. (2016, 29-30; traducción libre)

La dialéctica que había trazado Tinianov (2012) para pensar la evolución literaria, según Perrone-Moisés, ya no funciona por el nuevo acceso y masificación de la literatura. Con su ingreso a la industria cultural, ya no podría hablarse de corrientes, tendencias o de una historia literaria por la abundancia de su producción (hecho que se profundiza con la cultura digital).

Este es un diagnóstico similar al que realiza Ludmer en *Aquí América Latina. Una especulación* al estudiar la producción cultural argentina luego de 2001. Según Ludmer (2020), la industria cultural y la centralidad de los medios masivos de comunicación producen lo que ella denomina como *fábrica de realidad*: “La imaginación pública fabrica realidad pero no tiene índice de realidad, ella misma no diferencia entre realidad y ficción. Su régimen es la realidad ficción, su lógica el movimiento, la conectividad y la superposición, sobreimpresión y fusión de todo lo visto y oído” (31-2). *Se pierde el índice de realidad*, afirma Ludmer, dado que, por un lado, los medios de información ya no comunican los hechos de la sociedad sino que los fabrican. Por el otro, Ludmer detecta una zona de la literatura que vuelve indiferenciables literatura y realidad o el autor y la obra, dado que le aplican a la literatura una drástica operación de vaciamiento. Ella está pensando, principalmente, en las novelas de Cesar Aira (*La villa*), Daniel Link (*Montserrat*) y Fabián Casas (*Ocio*). En la narrativa de María Moreno, Mario Bellatin y la poesía de Tamara Kamenszain. Este doble proceso que se da en la contemporaneidad, de mediatización de la realidad y vaciamiento del texto literario, genera (en palabras de Ludmer) una realidad sin referentes precisos y una literatura sin metáforas o, como se comentó más arriba, una pérdida del índice de realidad.

Este escenario, según Perrone-Moisés, genera que una parte de la literatura, frente “al tsunami de la industria cultural”, haga de *la diferencia* una zona de resistencia. La diferencia literaria —como trinchera desde

la que la literatura se defiende— hace que esta tome buena parte de sus características actuales. Una de ellas es la metaficción, es decir, la reflexión, en contextos literarios, sobre los elementos con los que se escribirá la obra (personajes, escenarios, narrador, escritor), sobre temas propiamente literarios y la abundancia de referencias literarias o de lo que Genette (1989) llama *intertextualidad*. A partir de estos procedimientos, las obras insisten y reafirman su pertenencia a la literatura.

A hora da estrela explota, principalmente, las reflexiones sobre la escritura de la misma novela. No hay referencias literarias o una intertextualidad muy marcada o explícita.³ La principal cualidad metaficcional de la novela de Lispector son las reflexiones de la misma obra acerca de su escritura. Esto ocurre sobre todo en el inicio, donde ocupan un espacio central. Dos citas para mostrarlo: “La historia —determino con falso libre arbitrio— tendrá unos siete personajes y yo soy uno de los más importantes de ellos, claro. Yo, Rodrigo S.M.” (Lispector 2011, 13), y poco más adelante:

Pretendo, como ya insinué, escribir de modo cada vez más simple. Además, el material del que dispongo es parco y demasiado sencillo, las informaciones sobre los personajes son pocas y no muy reveladoras, informaciones estas que penosamente llegan desde mí para mí mismo. Es un trabajo de carpintería. (14)

Además de estas reflexiones, otro rasgo metaficcional de la novela (propio ya de la escritura de Lispector) es la exacerbación de los elementos literarios, que llegan hasta la ironía. El ejemplo más claro de eso son la decena de subtítulos que dan inicio a la novela, pero al interior del texto esos elementos no son menos llamativos. El marco de la novela, que inicia con las reflexiones sobre la narración y sus dificultades, el problema de cómo empezar y, en el final, la angustia de terminar, dejan al descubierto la enunciación como *pura narración*. Esos son momentos en que la escritura hace de la narración pura performatividad, que llega casi al grotesco.

Con la categoría de personaje ocurre otro tanto parecido. En Lispector, los personajes solo existen en el marco de la escritura y, por ello, su momento de génesis es la escritura misma —lo cual es remarcado por la novela. En *A*

3. Las únicas referencias literarias o artísticas explícitas se encuentran en la dedicatoria, donde estas abundan (al límite de la ironía). Este ingreso a la obra plagado de referencias literarias y culturales parece funcionar para que el lector ubique indefectiblemente a la novela en el ámbito literario.

hora da estrela, esto queda reflejado en la primera aparición de Macabea, en la que se la muestra mirándose al espejo. En ese punto, es cuando el narrador deja lentamente de reflexionar sobre la escritura de la novela y su narración, para empezar a contar la historia de la nordestina. Entonces, se muestra a Macabea mirándose al espejo.⁴ Esta es una referencia al momento de reconocimiento de uno mismo que da inicio a la subjetivación, como fue teorizado por Lacan (2009) en “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” (99-100). El inicio de la historia de Macabea, mostrándola frente al espejo, es una manera de remarcar el inicio de su existencia a partir del comienzo de la novela, y por ello remite al momento de su subjetivación. Y, en ese reconocimiento, ella se define y se piensa a sí misma: “Enseguida pasó esa ilusión y observó la cara toda deformada por ese espejo ordinario, la nariz vuelta enorme como la de un payaso con nariz de cartón. Se miró y pensó al pasar: tan joven y ya oxidada” (Lispector 2011, 21).

Este momento inicial, como momento de génesis y subjetivación del personaje, ocurre en varios momentos de la obra de Lispector. Así sucede en *A paixão segundo G.H.*, donde la protagonista comienza desesperada por el total desconocimiento de su persona, hasta que se da un nombre por las iniciales que vio en sus maletas: G.H. Otro momento de este proceso, más cercano al de *A hora da estrela*, ocurre en su relato “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, que también inicia con su protagonista mirándose al espejo:

Quando se vio en el espejo —su piel trigueña por los baños de sol hacía resaltar las flores doradas cerca del rostro en sus cabellos negros—, se contuvo para no exclamar un “¡ah!” —pues ella era cincuenta millones de unidades de gente hermosa. Nunca hubo —en todo el pasado del mundo— alguien que fuera como ella. Y luego, en tres billones de billones de años —no habría una joven exactamente como ella.

Como sucede en *A hora da estrela*, la protagonista comienza por reconocerse a sí misma frente al espejo como si fuera la primera vez que ve su imagen, y posteriormente se define y da una identidad (“Eu sou uma chama acesa!”). En todos estos casos, el inicio del relato como momento de subjetivación del protagonista funciona para remarcar el carácter plenamente literario de sus personajes, dado que muestra que ellos existen en el marco de la obra y de la lectura. En ese sentido, en Lispector el simple uso

4. De la misma manera, la película *A hora da estrela* (1985), dirigida por Suzana Amaral, inicia con la toma de Macabea frente al espejo en su trabajo.

del personaje (como también ocurre con la narración o la titulación) es un motivo para problematizar la categoría misma, haciendo de cada elemento de la novela un momento de reflexión metaficcional.

De más está decir que los recursos metaficcionales no son algo nuevo en la literatura. Es posible encontrar reflexiones de la obra sobre sí misma en *Don Quijote* de Cervantes, o en el clásico poema de Lope de Vega “Un soneto manda a hacer Violante” (1617). Las inclusiones del autor en el relato (que Perrone-Moisés cataloga como un recurso metaficcional) y las referencias al momento de escritura aparecen ya en la literatura medieval, como ocurre con *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel y en *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, en los inicios de la literatura en habla hispana.

Como se dijo más arriba, la recuperación de los recursos metaficcionales en la contemporaneidad tienen la función de insistir en la pertenencia de un texto a la literatura como forma de resistencia de esa escritura. En el momento de escritura de *A hora da estrela* se daba, además, un proceso de crisis de la representación y de la mimesis en las letras latinoamericanas.⁵ El ejemplo más explícito de esto es la narrativa de Saer y el perspectivismo que toma su literatura en los años 70 (como en *El limonero real* y en *Nadie nada nunca*), mostrando lo inagotable que puede ser el número de formas de contar un mismo hecho. Otro síntoma de esta crisis de la representación, que lleva a las reflexiones sobre la propia escritura y la metaficción, puede hallarse en Cortázar, en su célebre novela *Rayuela*, que se encuentra plagada de menciones a la escritura de una obra (que sería la misma novela) y reflexiones sobre cómo escribirla. Pero este punto de tensión puede encontrarse perfectamente resumido en su relato “Las babas del diablo” que, como Lispector, sobre el inicio se pregunta por los problemas y la posibilidad de su escritura:

Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un bock por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección. Y no es un modo de decir. La perfección, sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Contax 1.1.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella —la mujer rubia— y las nubes. Pero de tonto solo tengo la suerte, y sé que si me voy, esta Remington se quedará petrificada sobre la mesa con ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas movibles cuando no se mueven. Entonces tengo que escribir. Uno de

5. El trabajo de Beatriz Sarlo (1987), “Política, ideología y figuración literaria”, trabaja sobre este proceso desde principios de los 70 y los 80.

todos nosotros tiene que escribir, si es que todo esto va a ser contado.
(Cortázar 2013, 283)

“Uno de todos nosotros tiene que escribir —afirma sobre el final Cortázar—, si es que todo esto va a ser contado” (283), que es como decir que no puede escribirse sin una subjetividad que cree el relato, o sin pasar por el momento de escritura. Esta crisis en la representatividad que se da en una zona de la literatura latinoamericana de aquella época se relaciona con el “desencanto cubano” que se daba a finales de los 60 (lo cual mina los cimientos de una fugaz identidad latinoamericana en la cual buena parte de los escritores se reconocían), y la posterior ola de regímenes militares que terminaron por socavar cualquier posibilidad de una revolución izquierdista.⁶ Sarlo (1987) vincula esta crisis de la representatividad con los regímenes autoritarios de la siguiente manera:

Si el discurso del régimen se caracterizaba por cerrar el flujo de los significados y, en consecuencia, indicar líneas obligadas de construcción de sentido, proporcionando un modelo comunicacional pobre y unidireccional, en el cual un elenco muy reducido de figuras agotaban las representaciones de lo social y lo individual, de lo público y lo privado, del presente y de la historia, los discursos de la literatura podían proponer una práctica justamente de sentidos abiertos, de cadena que no cierra, de figuraciones abundantes. (328)

El problema, entonces, es cómo contar. Cómo representar en el contexto de pérdida de identificación política y continental que buena parte de los escritores latinoamericanos de aquella época sufrían, y que los procesos dictatoriales (que en el caso de Brasil se inicia aún antes, a mediados de los 60) vienen a dar el golpe de gracia. Una solución a este problema sobre cómo narrar es la que estudiamos en *Lispector* y ahora con Cortázar: la salida metaficcional. Dejar asentada la duda, el problema sobre cómo puede escribirse la ficción. *Lispector* (así como también Cortázar) es contemporánea en este punto porque queda atrapada en la interjección de una crisis de la representatividad literaria propia de los 70 y el naciente problema de la identificación y reafirmación literaria. Ambos

6. Téngase el caso Padilla (1971), junto a otros casos de censura del régimen cubano como el de Reinaldo Arenas, como hito que fija el desencanto cubano en los escritores latinoamericanos de aquella época, junto con el estancamiento político y económico luego de más de 10 años de la revolución de 1959 (cfr. Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil*).

problemas se inscriben, entonces, en la metaficción particular de sus textos, que la hacen contemporánea de su época, pero también de la nuestra.

METAFICCIÓN Y AUTOFICCIÓN: DOS POLOS PARA PENSAR LO CONTEMPORÁNEO

Otra característica que Perrone-Moisés reconoce en la literatura contemporánea es su tendencia hacia la autoficción, lo que en nuestra tradición crítica se conoce como *literaturas del yo*. Uno de los mayores aciertos de Perrone-Moisés es diferenciar categóricamente las literaturas del yo de la metaficción (aunque lo haga sin una mayor explicación). Esto sucede en el momento en que desarrolla la autoinclusión del autor al interior de la obra como procedimiento metaficcional, que aclara: “Esa forma no se identifica con la autoficción, porque no se trata de ficcionalizar una biografía, sino de atribuir al personaje que tiene el mismo nombre del autor, y a otros personajes reales, datos existenciales evidentemente falsos” (2016, 123; traducción libre). Perrone-Moisés remarca la diferencia entre ambos procesos, y el foco de esta diferencia parecería radicar, por un lado, en la tendencia de la autoficción a presentar los datos del autor como verdaderos y, por el otro, en el uso de categorías literarias de la metaliteratura para diferenciarse de “lo real” (diferencia personaje-autor/persona-autor). Para explicar esta diferencia es conveniente regresar a las reflexiones de Ludmer (2020) sobre la posautonomía literaria.

En un momento de *Aquí América Latina*, Ludmer reflexiona sobre las literaturas nacionales contemporáneas pensándolas como literaturas autónomas, y las describe de la siguiente manera:

Las ficciones del 2000 insisten todo el tiempo en decir “soy literatura” y representan casi siempre algún escritor o alguien que escribe en su interior. Usan todo tipo de marcas literarias: personajes escritores, personajes lectores, autorreferencias y referencias a la literatura. La escritura dentro de la escritura, la literatura dentro de la literatura, la lectura dentro de la lectura... El procedimiento pareciera remarcar cierta autonomía literaria en un momento en que esa autonomía es amenazada por la economía y las fusiones: en un momento en que el libro es una mercancía como cualquier otra o una parte de la industria de la lengua [...]
Imaginemos entonces un sistema literario más o menos autónomo, un orden de tensiones, un conjunto de visibilidades en movimiento donde las ficciones se agrupan por sus tiempos y los tiempos de las ficciones agru-

pan a los escritores. Los escritores son “la realidad” (el personajes real que la temporalidad necesita para moverse en la realidad ficción). (108)

Ludmer percibe un campo literario que se aproxima a las reflexiones de Perrone-Moisés sobre la literatura contemporánea y la metaliteratura: a partir de su insistencia en autoproclamarse literatura, la cual es su manera de defenderse de una economía cultural que tiende a hacerla desaparecer. Ludmer agrega varias aristas a este problema. En primer lugar, pensarlo en términos de literaturas nacionales y de campos literarios. Ve en esta “endogamia literaria” también factores sociohistóricos y locales, de circulación y sociabilidad literaria. En segundo lugar, aproxima este planteo al problema de la autonomía literaria, es decir, a la cuestión de la posibilidad (simbólica) de la literatura para definirse y decidir su función en la sociedad, y de su capacidad (económica) para sostenerse a ella y a sus actores.

Pero lo que Ludmer verdaderamente busca en *Aquí América Latina* es reflexionar sobre las literaturas posautónomas, es decir, sobre una zona de la literatura o un tipo de escritura a las cuales

No se las puede leer como literatura porque aplican a la literatura una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad (o, como dice Tamara Karmenszain, “sin metáfora”), y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura, son ficción y realidad. (172)

Las literaturas posautónomas son, para Ludmer, textualidades que se producen en un sistema literario globalizado, cosmopolita, que dibuja lo que ella llama la “isla urbana” o la “gran aldea global” (hoy diríamos *glocal*). En este sistema, las categorías clásicas de la teoría literaria (autor, personaje, narrador, novela, etc.) ya no funcionan para explicar sus producciones. Ellas se alejan de la metaficción, de las literaturas nacionales (“salen de la trinchera”) para convertir la literatura en escritura y así acercarla a lo cotidiano y a la experiencia.

Link (2009), en su lectura sobre el libro de Ludmer y el problema de la posautonomía literaria, encuentra un “yollo” en la literatura contemporánea, y comenta que “la posautonomía de la literatura no sería, en mi perspectiva, sino manifestaciones de un mismo deseo (cito a Giordano) “de experimentación de la propia rareza”. Es, por cierto, lo que se llama *queer*, que es otra forma de conceptualizar lo neobarroco” (409). Hay, en este sentido, un vínculo entre esta escritura que se inserta en la experiencia (o, más precisamente, en lo que Ludmer llama real ficción), que abandona las categorías y las

referencias específicamente literarias, con las literaturas del yo y la autoficción.

Es interesante pensar este problema a partir de *A hora da estrela*, porque allí se vuelve complejo y contradictorio. Como se comentó más arriba, en *Lispector* la subjetivación es una cuestión recurrente en su obra. En varios momentos, como ocurre en *A hora da estrela*, esto se combina con la primera persona de la narración. Allí, como se mostró, la escritura se pregunta por la narración misma, pero a la vez que se preocupa por el discurso narrativo se pregunta por el lenguaje como elemento de subjetivación y autoconstitución: “Discúlpenme, pero voy a seguir hablando de mí, que soy mi desconocido y al escribir me sorprendo un poco más porque descubrí que tengo un destino” (Lispector 2011, 14).

El lenguaje se piensa, como en Benveniste (1997), como la posibilidad para la constitución del sujeto y desarrollo de un relato personal.⁷ Sus narradores acercan el momento de escritura al relato y, como en la descripción de Link, buscan la experimentación con la propia rareza. Por supuesto, un requisito mínimo de las literaturas del yo es la identificación del autor-narrador-personaje, junto con la coincidencia del nombre propio; todos elementos ausentes en *A hora da estrela*. Existe una mediación en la enunciación, entre la experiencia y la obra, a partir de la creación de Rodrigo S.M. como narrador. Por ello, sería más apropiado hablar en *Lispector* de una experimentación sobre la primera persona en tanto instancia de subjetivación y autopercepción.

El escritor ecuatoriano Pablo Palacio (1906-1947) es un caso interesante acerca de la experimentación sobre la primera persona, en un período previo al de la masificación de las literaturas del yo. En “La doble y única mujer”, el escritor vanguardista narra desde la perspectiva de una(s) gemela(s) siamesa(s), y lo que ocurre es que la escritura avanza forzando la gramática y la semántica del español a su límite para desplegar, a la vez, al relato y a su protagonista:

Mi espalda, mi atrás, es, si nadie se opone, mi pecho de ella. Mi vientre está contrapuesto a mi vientre de ella. Tengo dos cabezas, cuatro brazos, cuatro senos, cuatro piernas, y me han dicho que mis columnas vertebrales, dos hasta la altura de los omóplatos, se unen allí para seguir —robustecida— hasta la región coxígea. Yo-primerasoy menor que yo-segunda. (2006, 46)

7. Mlanden Dolar, en *Una voz y nada más*, nos recuerda que, junto al estadio del espejo, el primer momento de la constitución del yo se da para el psicoanálisis lacaniano también por el reconocimiento de la propia voz. Por ello, al verse en el espejo la protagonista de “A bela e a fera” lo primero que hace es exclamar “Eu sou uma chama acesa!”.

El relato se propone, en este sentido, representar la deformidad de su protagonista a partir de su dificultad enunciativa. Fuerza y experimenta sobre la primera persona para construir a su protagonista que es, a la vez, el tema del relato.

En la obra de Lispector, por su parte, la enunciación de Rodrigo S.M. se produce a partir de un doble movimiento. Si por un lado la narración experimenta sobre sí misma y acerca la experiencia escrituraria al relato, esto se realiza manteniendo las categorías clásicas de la literatura, lo cual permite la reflexión sobre las mismas. La primera persona, tanto en Lispector como en Palacio, nunca deja de ser una experimentación en tanto que instancia narratológica o, de nuevo con Benveniste, una posición discursiva que, dialógicamente, determina un *yo*, un *tú* y un *otro*. En su literatura, ambos escritores hacen uso de aquello que Perrone-Moisés considera la esencia de la autoficción, el hecho de que:

Quando narramos nuestra vida o algún acontecimiento de ella, alimentamos autoficciones. Son ellas las que garantizan nuestra estabilidad como sujetos individuales, las que nos permiten dar un sentido a nuestro pasado y planear nuestro futuro. Sin embargo, este sujeto individual y estos sentidos, pasados o futuros, son siempre provisionales, siempre imaginarios en el sentido psicoanalítico. Y cuando esta narrativa pretende ser literaria, la distancia entre el discurso y la realidad es aún mayor (traducción libre).

Perrone-Moisés reconoce que la principal característica del discurso autoficcional —más que la verdad biográfica de los hechos— es su capacidad de generar subjetividad y de dotar al individuo de relatos. Lispector, así como también el cuento de Palacio, no toma de la autoficción la obligación de escribir sobre la propia vida, pero sí el hecho de que el relato y el sujeto se escriben a la vez.⁸

Se evidencia, entonces, que la distinción que marca Perrone-Moisés entre metafiction y autoficción, se vuelve aquí un proceso abigarrado y complejo que muestra los elementos y las contradicciones de lo contemporáneo.⁹ En Lispector, los distintos rasgos de lo contemporáneo se

8. La escritura confesional e íntima en Lispector, que es una fuerza del relato hacia afuera de la literatura para aproximarla a la escritura, es un rasgo que la acerca más a la autoficción y que, sabemos, Palacio no utiliza.

9. Varios años después de la primera publicación de "Literaturas posautónomas", frente a las críticas y polémicas que suscitó la propuesta, Ludmer explica: "Uso la idea, la palabra si se quiere, de posautonomía para marcar que lo central es la relación con la autonomía, con el pasado en el presente. La tensión y la oscilación entre posautonomía y autonomía

amontonan, se ponen juntos y *se acercan*. Opta por una escritura íntima, corriente y en primera persona, sin dejar de remarcar su carácter literario. Hay, en este sentido, un tratamiento escriturario de las categorías literarias que las vuelve inestables.¹⁰ El lenguaje tiende a lo cotidiano y a la proximidad con el lector. Los enunciados son temporales o son provisorios y, como se verá, esto afecta también a las identidades en Lispector, que se vuelven variables, momentáneas. Nómades.

CARTOGRAFIAR LA LENGUA: EN BUSCA DE UNA GEOGRAFÍA POBRE

En una recopilación de cartas de viaje recientemente publicada se encuentra, al inicio, una carta dirigida al entonces presidente Vargas, fechada el 3 de junio de 1942, en la cual, Lispector solicita la nacionalidad brasileña. Allí, ella se presenta como

Una rusa de 21 años de edad y que está en Brasil hace 21 años menos algunos meses. Que no conoce una sola palabra de ruso y que piensa, habla, escribe y vive en portugués, haciendo de su lengua una profesión y apoyándose en ella para todos sus proyectos futuros, próximos o lejanos. Que no tiene ni padre ni madre —el primero, así como las hermanas de quien esto firma, brasileño naturalizado— y que no se siente atada de modo alguno al país de donde vino, ni siquiera por haber escuchado relatos sobre él. (2021, 42)

Me gusta la idea de pensar a Lispector como una huérfana que solo posee la lengua, cuyo único proyecto es el lenguaje y que tiene el portugués como la deuda que contrae con el Estado brasileño. Ella es extranjera,

definiría este presente” (2015). Pensar la posautonomía es, al mismo tiempo, pensar una definición para la autonomía literaria. Elena Donato trabaja este problema en “Enciclopedia china. Josefina Ludmer: crítica y verdad”, en *Saberes subalternos en América Latina*.

10. Este hecho puede complejizarse todavía más pensando en la dedicatoria del libro. La dedicatoria, junto con la titulación, son instancias que corresponden a la función autorral, hecho que Lispector remarca al titularla “Dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector)”. Pese a esto, la dedicatoria está escrita en masculino, y se explaya sobre numerosas referencias literarias y culturales que decantarían en el “yo”. Sobre esto, pienso dos caminos posibles: alejar a Rodrigo S.M., pensarlo como un cerco que Lispector siempre pone entre ella y la escritura, entre el mundo y la literatura. El otro camino (más tentador) es acercarlo, pensar a Rodrigo S.M. como un pseudónimo de Lispector y en su escritura como la verdadera escritura de una experiencia, asumiendo la superposición Lispector/Rodrigo S.M./Macabea con que insiste la crítica.

nació nómada. Brasileña sin papeles o rusa que habla una lengua extraña.

¿Hasta dónde Macabea no es esa chica, pobre y solitaria, una huérfana que migra a Río, y que su único capital es la lengua, una lengua que no comprende o que comprende de a partes, y a la que busca aferrarse? Durante la novela, la caracterización de Macabea la vuelve desagradable. Ella es mugrienta, sin gracia, está enferma y se alimenta mal. Pero, sobre todo, su construcción se realiza desde la carencia: “Están los que tienen. Y están los que no tienen. Es muy simple: la muchacha no tenía. ¿Qué no tenía? Apenas eso mismo: no tenía. Si se entiende, bien. Si no, también está bien. ¿Pero por qué me ocupo de esta muchacha cuando lo que más deseo es trigo puramente maduro y oro del estío?” (Lispector 2011, 21). Desde allí, desde la carencia y dentro de sus posibilidades, ella busca y aspira por una vida mejor.

Macabea, la nordestina, proviene del Estado de Alagoas en la región del Sertón brasileño y, como tantos otros, migra a un gran centro urbano como Río de Janeiro en busca de trabajo y una vida mejor. En “O cosmopolitismo do pobre”, Santiago (2004) analiza los flujos migratorios brasileños durante la modernidad. Sostiene que en la actualidad

Gracias a la democratización de los medios de transporte, el horizonte del campesino desheredado de tierra y del cuidado de los animales se amplió. Se le presentó la posibilidad de una emigración fácil hacia los grandes centros urbanos, que se habían vuelto carentes de mano de obra barata. Los pobres son anacrónicos de otra manera, ahora en contraste con el espectáculo grandilocuente de la posmodernidad, que los convoca en sus tierras para el trabajo manual y los alberga en barrios deplorables de las metrópolis. (51; traducción libre)

Los migrantes brasileños “seguem o fluxo do capital transnacional como um girassol”, exclama poco más adelante.

Macabea es la chica del Sertón que viaja a la gran ciudad en busca de una vida mejor, pero allí tiene un trabajo decadente, comparte un cuarto pequeño con otras chicas, nunca puede estar sola y no puede alimentarse bien o pagarse un doctor. Pero ella sueña con mejorar, quiere ser una estrella y encontrar un gran amor. Lo único que posee la dactilógrafa, su capital máspreciado, es la lengua. Una lengua que no comprende o comprende a medias, pero a la que se aferra. Por ello, al escuchar palabras que no comprende en Radio Reloj ella le pregunta insistentemente a Olímpico su significado: “—En esa radio ellos dicen cosas como ‘cultura’ y otras palabras difíciles, por ejemplo: ¿qué quiere decir ‘electrónico?’” (Lispector 2011, 36).

En esos mismos años, el crítico uruguayo Ángel Rama también migra, pero en su caso, por el golpe de Estado de 1973 que le impide regresar a su país, por lo que se exilia en Caracas. En su *Diario (1974-1983)*, Rama manifiesta su malestar generalizado. Por sentirse viejo, por la enfermedad de su esposa, Marta Traba, por la decadencia de la literatura latinoamericana en la época dictatorial y del ambiente intelectual en Caracas. Como Macabea, Rama se aferra con todas sus fuerzas a una lengua, una lengua vacía: “¿Dónde el error? Si esta libreta sirviera para descubrirlo (y soy algo escéptico) se justificaría el esfuerzo de atenderla, haciendo un hueco en la vorágine cotidiana” (2001, 65).

En su exilio, Rama se obstina en continuar su diario, que escribe sin saber por qué como un personaje de Becket, pero que afirma no poder dejar. En su diario sobrevive una cultura latinoamericana y una identidad del escritor latinoamericano que es la de los 60. Rama busca en su pasado una identidad, así como Macabea la busca en el futuro, y para ello ambos exploran el lenguaje. Lo buscan, lo retienen y lo archivan, como las anécdotas con escritores e investigadores latinoamericanos que Rama junta en su diario o las palabras que Macabea escucha y busca con todas sus fuerzas conservar. Son fragmentos de identidad, porque en la experiencia migrante la lengua es un elemento central de identificación cultural y afectiva, que se encuentra permanentemente acechada.

En el artículo mencionado más arriba, Santiago sostiene que se da una hibridación cultural, un sincretismo o una transculturación a partir de los flujos migratorios internos de Brasil de mediados de siglo. Un multiculturalismo que el Estado-nación buscará apaciguar imponiendo una cultura oficial: “El multiculturalismo que reorganiza los elementos dispares que se encuentran en una determinada región planificada por el Estado nacional a través de un sistema de cuotas, siempre ha tenido como referencia invariable la retórica del fortalecimiento de las ‘comunidades imaginadas’”. (2004, 57; traducción libre).

La nordestina tiene la marca de Alagoas. Ella se encuentra reseca, marchita. Posee “seus pequenos óvulos tão murchos” (Lispector 2013, 41), “o corpo quase murcho” (65) y hasta “sua vida murcha” (39). Macabea lleva el desierto del Sertón dentro, y ella será la falta, la chica que no tiene, la chica pobre que no entiende la lengua, siempre que el modelo sea el centro urbano y sus ciudadanos los blancos de la ciudad. Ella es la marca de la carencia y la pobreza siempre que el modelo sea acercarse al centro urbano y tomar su cultura. Como sostienen Silveira y Oliveira al estudiar el tema social en *A hora da estrela*, “Existen muchas Macabeas por el país buscando más vida en sus hogares humildes. La obra permite múltiples miradas; Macabea representa al

pueblo nordestino que migra a la gran ciudad y reproduce un cotidiano simple, pisoteado e invisible” (Oliveira y Silveira 2020, 259; traducción libre).

Un poco más atrás, las investigadoras habían explicado que “Incorporándose en el recorrido de esta migrante, la autora nos lleva a reflexionar sobre su llegada a Río de Janeiro, su proceso personal de migración, recordado como la criatura que en la tierra sería la más extranjera posible y que, al mismo tiempo, nos ‘conmoviera’” (257; traducción libre).

“Inserindo-se no percurso dessa migrante, a autora nos leva a refletir sobre sua vinda para o Rio de Janeiro, seu processo pessoal de migração, lembrado qual a criatura que na terra seria a mais estrangeira possível, e que ao mesmo tempo nos ‘comovesse’”. Macabea es la extranjera. Como la protagonista de *A paixão segundo G.H.*, que descubre su nombre en una valija, la nordestina hace del viaje, la migrancia y la extranjería una identidad. La nordestina corre el eje de Río de Janeiro y lo vuelve un lugar extraño.

Como se afirma en la cita más arriba, “existem muitas Macabéas”. El personaje se construye a partir de un doble proceso en el cual, por un lado, reúne las características esenciales del nomadismo llevadas a su realización más general: la carencia, el movimiento y la lengua como el último elemento que conserva la identidad cultural del migrante. Por el otro, esto se da a partir de la realidad sociohistórica particular del Brasil de mediados de siglo XX. Macabea es, entonces, la unidad mínima de la pobreza, representa la condición cosmopolita y mundial de la subalternidad en la peculiaridad de la geografía brasileña. Con ello, Lispector imagina y hace disponible un Río de Janeiro como aldea global.¹¹

CONCLUSIÓN

En su artículo “Global-local. De lo antropofágico a lo antropométrico”, Antelo busca pensar el lugar de enunciación de lo latinoamericano en el discurso de las Ciencias Humanas y en literatura. Lo que encuentra es una hibridez en la identidad latinoamericana que coincide con el lugar de enunciación, propio de los estudios contemporáneos, que él llama “postoccidental”:

11. La conclusión de Santiago en “O cosmopolitismo do pobre” es que en la actualidad la pobreza en la metrópolis se volvió una condición global, y por ello puede hablar del pobre cosmopolita. De la misma forma, Ludmer encuentra en la villa aquello que llama “isla urbana”: espacios afuera y adentro de las sociedades, con reglas propias y que coinciden a lo largo de Latinoamérica.

el híbrido postoccidental escande la diferencia como proceso de significación, por medio del cual estamentos culturales tienden a discriminarse y legitimarse, en cuanto enunciaciones, practicando, en ese sentido, una metonimia de lo plural y una sintaxis de lo cultural. No señala límites sino umbrales. No arma conjuntos sino que, en atención a la prominencia de los usos culturales, se interesa por la descolección. No fija un lugar inequívoco sino que estimula, al contrario, el nomadismo. Es decir, afirma, ambivalentemente, una substancia específica (lo colonial como locus enunciativo), pero también la ausencia de identidad como materialidad. (2008, 82)

En el presente artículo se buscó pensar la contemporaneidad de Lispector a partir de esta hibridez propia de la enunciación latinoamericana actual que es, como se intentó mostrar, consecuencia de la pérdida de la identidad latinoamericana forjada en los 60, en torno a la Revolución cubana y su posterior deriva. Ella comparte con escritores de la América Hispana, como Cortázar, Saer y Rama, su aprehensión a una lengua literaria vacía que se esfuerzan por mostrar en sus contradicciones, en su vacío. Como Beckett, muestran las dificultades de decir y de contar exponiendo viva esa imposibilidad.

La obra de Lispector, particularmente, es contemporánea tanto en su escritura, que tensiona los rasgos literarios con los no-literarios del lenguaje, como en el tema que elige. Porque toma la subalternidad como un mundo posible dentro del mundo. La representa, a la vez, como una parte de la condición humana y del Brasil. Lo contemporáneo en Lispector, sin ir más lejos, es la coincidencia de un conjunto de operaciones que logran conectar lo general con lo particular, lo mundial con lo autóctono. Ella *acerca* estos elementos, los pone a moverse para ver sus similitudes momentáneas. Subraya la condición brasileña del mundo y lo literario en la lengua. Por ello, la contemporaneidad de Lispector no radica en su cercanía temporal, sino en una geografía particular de su literatura, que junta fuzadamente lo íntimo con su condición global. ❁

Lista de referencias

- Antelo, Raúl. 2008. "Global-local. De lo antropofágico a lo antropoemético". En *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Editorial Grumo.
- Benveniste, Émile. 1997. *Problemas de lingüística general I*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- Bessièrre, Jean. 2014. "Recomposici3n de la literatura comparada. De su arqueologfa a su actualidad". *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos* 1 (1).
- Cort3azar, Julio. 2013. "Las babas del diablo". En *Cuentos completos 1*. Buenos Aires: Taurus.
- Genette, Gerald. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fern3ndez Prieto. Madrid: Taurus.
- Lacan, Jacques. 2009. *Escritos I*. Ciudad de M3xico: Siglo XXI Editores.
- Link, Daniel. 2009. *Fantasmas: Imaginaci3n y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lispector, Clarice. 2011. *La hora de la estrella*. Buenos Aires: Corregidor.
- . 2013. *A hora da estrela*. Rfo de Janeiro: Rocco Digital.
- . 2015. "A bela e a fera ou a ferida grande demais". En *A bela e a fera*. Rfo de Janeiro: Rocco.
- . 2021. *En estado de viaje*. Traducido por Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econ3mica.
- Ludmer, Josefina. 2015. "Literaturas postaut3nomas: otro estado de la escritura". *Revista Dossier* (17). <https://revistadossier.udp.cl/dossier/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/>.
- . 2020. *Aquf Am3rica Latina. Una especulaci3n*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Oliveira, Viviane Cristina, y Julienne da Silva Silveira. 2020. "A quest3o social na obra A hora da estrela, de Clarice Lispector". En *Revista Humanidades e Inova3o* 7 (16).
- Palacio, Pablo. 2006. "La doble y 3nica mujer". En *Obras completas*. Quito: UNAP.
- Perrone-Mois3s, Leyla. 2016. *Muta33es da literatura no s3culo XXI*. S3o Paulo: Companhia das Letras.
- Rama, 3ngel. 2001. *Diario (1974-1983)*. Caracas: Ediciones Trilce.
- Santiago, Silviano. 2004. "O cosmopolitismo do pobre". En *O cosmopolitismo do pobre: crflica liter3ria e crflica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Sarlo, Beatriz. 1987. "Polflica, ideologfa y figuraci3n literaria". En *Ficci3n y polflica. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.
- Tinianov, Iuri. 2012. "Sobre la evoluci3n literaria". En *Teorfa de la literatura de los formalistas rusos*, editado por Tzvetan Todorov. Madrid: Siglo XXI Editores.

DECLARACI3N DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor declara no tener ning3n conflicto de inter3s financiero, acad3mico ni personal que pueda haber influido en la realizaci3n del estudio.